Cartographie du paysage indépendant américain

– par Bérénice Reynaud –

« *Le cinéma indépendant ouvre un espace où l'on peut explorer des idées qui ne sont ni pré-vendues, ni des suites, ni des remakes, ni des adaptations de BD ou de séries télévisées. C'est pourquoi il offre encore des surprises.* » Panorama des films présentés au dernier festival de Sundance, qui tous confirment ces propos du cinéaste Todd Solentz.

Fondé il y a quinze ans par Robert Redford pour promouvoir le cinéma indépendant américain, le Festival de Sundance (Park City, Utah) fonctionne maintenant en étroite collaboration avec Hollywood, qui y assume un mécénat important[1]. Sundance s'est donc « institutionnalisé », ce qui contribue sans doute à son rayonnement médiatique, mais n'est pas sans provoquer un malaise chez les cinéastes invités qui demeurent, financièrement ou esthétiquement, dans une certaine marge. Quelques chiffres d'abord : cette année, sept cents longs métrages (cinq cents films de fiction, deux cents documentaires) furent soumis à l'équipe de Sundance, soit une augmentation de trente-cinq pour cent par rapport à l'an dernier ; or, la compétition ne comprend que dix-huit films de fiction et seize documentaires. Que faire des autres ? Multiplier les sections parallèles – des avant-premières hors compétition (*Flirt* de Hal Hartley, *Palookaville* de Alan Taylor, *Caught* de Robert Young, *Looking for Richard* d'Al Pacino, *Normal Life* de John McNaughton, etc.) au « cinéma de minuit » pour les films « culte », bizarres ou *hot*, et de la création d'« American Spectrum », section destinée à montrer la grande variété de la production indépendante, à la section « Frontier » pour les films plus expérimentaux. L'évolution de Sundance reflète l'ambiguïté du terme « indépendant » qu'on applique aussi bien aux films tournés pour dix mille dollars qu'aux productions de Miramax où le réalisateur n'a pas droit au montage final. Et si le cinéma indépendant devient « chic », l'argent disponible pour les productions vraiment originales se fait rare ; aussi certains cinéastes veulent-ils accélérer le processus de leur propre récupération. Trouver une histoire qui « se vende », convaincre des stars d'accroître le potentiel commercial du film, s'insérer dans un « créneau » identifiable pour une stratégie de marketing. Mais en attribuant le Grand Prix à *Welcome to the Dollhouse* de Todd Solontz, un film sans stars sur le romantisme secret et le ressentiment profond d'une petite fille au visage ingrat, le jury – qui comprenait entre autres les cinéastes Gregg Araki et Ulu Grosbard et la comédienne Julianne Moore – a voulu reconnaître une véritable indépendance artistique. Todd Solontz s'explique : « *Le cinéma indépendant remplit un vide laissé par Hollywood, en abordant des sujets que les studios de l'époque classique auraient traités mais qui font maintenant peur à l'industrie. Il ouvre un espace où l'on peut explorer des idées qui ne sont ni pré-vendues, ni des suites, ni des remakes, ni des adaptations de BD ou de séries télévisées. C'est pourquoi il offre encore des surprises. Contrairement à ces grands films que sont* Les Quatre Cents Coups, Los Olvidados *ou* Pixote, *le cinéma américain montre les enfants comme de petits animaux charmants ou des monstres démoniaques au lieu de respecter leur complexité affective. Et comme les films dont le personnage central est une petite fille ne se vendent pas, j'ai, dans ma perversité, voulu tenter le coup.* » Après un court métrage pour la télévision, Solontz réalisa un premier long métrage, *Fear, Anxiety and Depression* (1989), sur lequel il n'avait aucun contrôle artistique et qu'il décrit comme « *une expérience pénible* ». *Welcome to the Dollhouse* a fait un tabac à Toronto[2], et bénéficie d'un « *split rights deal* » – pratique de plus en plus courante chez les indépendants : Sony Classics acquiert les droits nationaux et la société canadienne Alliance les droits internationaux. « *Ayant vendu le film à Toronto, je suis venu à Sundance pour lui permettre d'atteindre un grand public en dépit de sa complexité.* »

Un des films les plus attendus du festival était *I Shot Andy Warhol*, reconstitution dramatique de la vie de Valérie Solonas, génie excentrique, fille des rues, copine de Candy Darling, auteur du célèbre SCUM[3] manifesto, et ombre hantant la Factory de Andy Warhol pour qui elle interpréta un rôle dans *I, a Man* avant de lui tirer dessus le 4 juin 1968 dans une crise de paranoïa aiguë. Après des années de recherche, la réalisatrice Mary Harron contacta Christine Vachon dans le but de produire un documentaire. Christine Vachon promet alors à Mary Harron de produire son film, à condition d'en faire un long métrage de fiction. Après plusieurs réécritures du scénario, financées par la section Arena de la BBC, elle offre le rôle de Valérie Solanas à Lily Taylor, puis, ayant une star pour le rôle principal,

■ **La chanteuse Lauri Crook dans un *no-budget film*, *Without Air* de Neil Abramson.**

obtient le reste du financement auprès d'American Playhouse, une société créée en 1980 par la chaîne publique PBS pour produire des films indépendants destinés au cinéma avant de passer à l'antenne. S'étant assuré des cofinancements extérieurs, American Playhouse produisit plus de quarante-cinq films en quinze ans, et, en juin 1994, passait un accord avec Goldwyn – connu pour prendre des risques sur nombre de films indépendants, de *Hollywood Shuffle* du réalisateur noir Robert Townsend à la comédie lesbienne *Go Fish* – promettant de lui fournir quinze films en trois ans, contre une avance de six cent mille dollars par film pour les droits étrangers. Mais le climat politique des Etats-Unis étant à la réduction des subventions publiques aux arts, PBS annonçait en 1994 l'arrêt du financement pour American Playhouse, qui se mit alors à rechercher d'autres investisseurs, en donnant comme garantie l'accord avec Goldwyn. Or, en juin 1995, à cause de difficultés financières, Goldwyn s'avérait incapable de verser l'avance promise pour *I Shot Andy Warhol*. Les investisseurs pressentis se retirèrent. Le producteur Linsday Law quitta Playhouse pour devenir président de Fox Searchlight Pictures et sa collaboratrice Sandra Schulberg (une battante du cinéma indépendant, ayant fondé entre autres le Independant Feature Project et la maison de distribution First Run Features) entama un procès contre Goldwyn. (En raison de ce litige, *I Shot Andy Warhol* ne put passer à Berlin). Début février, Goldwyn annonçait son rachat par Metromedia.

I Shot Andy Warhol n'en fut pas moins un des favoris de Sundance. Tout en recréant avec finesse l'époque folle de la Factory, le film confirme l'immense talent de Lily Taylor, dont ce festival marquait le triomphe. C'est une actrice intelligente, qui ne craint pas de prendre des risques et participe intensément à l'élaboration de ses rôles : une fille « laide » dans *Dogfight* de Nancy Savoca, une adolescente mystique dans *Household Saints* de la même réalisatrice, une étudiante vampire dans *The Addiction* d'Abel Ferrara, une Valérie Solanas garçonne, pute, géniale et paumée, et une fille-mère adolescente et délurée dans l'excellent *Girls Town* de Jim McKay, un des autres phares de Sundance.

Produit par Lauren Zalaznick (collaboratrice de Christine Vachon sur divers projets, de *Poison* à *Kids*), *Girls Town* représente une expérience de réalisation originale. Pratiquement autofinancé par le réalisateur et sa productrice, *Girls Town*, qui explore avec humour, culot et grâce le traumatisme causé par le suicide d'une copine chez trois adolescentes d'un quartier ouvrier, repose sur un scénario entièrement improvisé. Afin de trouver la vérité de ses personnages, McKay organisa un atelier de plusieurs semaines avec ses actrices principales – Lily Taylor, Bruklin Harris et Anna Grace – d'où résultèrent les cent vingt pages du scénario. Le tournage lui-même – réduit à douze jours pour des raisons financières – ne fut pas improvisé, mais, afin de respecter l'univers que ses actrices avaient créé (et où il n'occupait plus qu'une position d'*outsider*), McKay organisa la mise en scène selon un principe de cinéma vérité : lumière naturelle, plans d'ensemble, panos latéraux plutôt que découpage serré, progression subtile vers le gros plan. D'où une grande justesse dans le ton, le langage, les personnages du film, une manière originale de représenter la force secrète des jeunes filles.

The Color of a Brisk and Leeping Day de Christopher Munch (tourné, malgré son titre, en très beau noir et blanc), fut aussi l'un des grands moments de Sundance. Après avoir raconté dans son premier film, *The Hours and Time* (1992), la passion secrète de Brian Epstein pour John Lennon, Munch explore la fascination d'un jeune Américain d'origine chinoise pour les chemins de fer jadis construits par son grand-père immigrant. En 1946, John Lee, vingt-trois ans, indécis, torturé par une attirance trouble pour sa sœur, ne peut se résoudre à épouser sa copine d'enfance. S'éprenant littéralement d'une compagnie de chemin de fer en faillite dans le paysage spectaculaire de Yosemite, il la reprend en main mais, au bout d'un an, constate son échec. Cette histoire (vraie) qui évoque *Tucker* de Coppola, est mise en scène avec la subtilité habituelle de Munch, qui envoûte le spectateur par son atmosphère et par des signes à peine visibles dans la composition de l'image : un regard furtif, un geste ébauché, une phrase laconique.

Mais en dépit du succès de *The Hours and Time*, le montage de ce second film fut particulièrement ardu. Munch utilisa les subventions qu'il avait reçues de la Fondation Guggenheim et de l'American Film Institute (AFI) pour tourner environ la moitié du film au printemps 1994, en particulier les scènes d'extérieur, avant la saison touristique dans la vallée du Yosemite. *« Nous sommes partis avec une équipe très légère, pas plus de six personnes dont ma productrice, Andrea Sperling, et moi-même. »* *« C'était très difficile de tourner dans de telles conditions, d'arriver à traduire la vision du réalisateur quand il y a si peu d'argent »*, dit Andrea Sperling, qui a l'habitude de ce genre de films : elle a travaillé sur *The*

Todd Haynes

L'an dernier, à l'époque où *Safe* passait au festival de Cannes, Todd Haynes annonçait qu'il « faisait des recherches » pour une fiction inspirée d'une des périodes les plus « fab » de la pop musique contemporaine, celle du *Glamrock* (contraction entre *glamorous* et *rock*) des années 70. Comment définir *Glamrock* (que l'on appelle aussi *the Glitterbox Era*), qui marque la transition entre le *flower power* des années 60 et le punk dur de la fin des années 70 ? Incarné par des icônes aussi marquantes que David Bowie (ou plutôt son « double », Ziggy Stardust et les Spiders from Mars), Iggy Pop et Lou Reed dans sa phase « cuir », ce fut le triomphe du mauvais goût clinquant (costume vinyle, chaussures à talon compensé), des drogues psychédéliques, et de l'androgynie militante, thème qui ne saurait manquer d'être cher à Todd Haynes. En effet celui-ci voit son appartenance au *queer cinéma* (dont il s'est cependant nettement démarqué avec *Safe*) plutôt sous l'angle de la forme que du contenu : la possibilité d'une esthétique alternative (qu'elle soit *gay*, féministe ou black) qui s'inscrive en dehors des conventions patriarcales manufacturées par Hollywood. L'androgynie de Ziggy Stardust, l'outrage de ses costumes, seront donc perçus comme susceptibles de provoquer ce déplacement de perspective, cette aliénation créatrice du regard qui est au cœur du cinéma de Haynes. Produit par Christine Vachon, le film, tourné à New York et Londres, devrait être terminé début 1997. À temps, on suppose, pour le prochain Sundance. ■

Living End et *Totally F***ed Up* de Gregg Araki, *Mod Fuck Explosion* et *Terminal USA* de Jon Moritsugu. Avec *Color of a Brisk*…, la situation devint critique, le tournage était arrêté, personne ne voulait investir dans ce film, et Munch était prêt à vendre sa caméra pour payer son loyer. C'est alors que Jim Stark, producteur providentiel, investit des fonds personnels dans le film, ce qui permit à Munch de terminer le tournage.

Ancien avocat d'affaires, Stark s'est retrouvé à aider Jim Jarmusch et Sara Driver pour la production de la version long métrage de *Stranger than Paradise*, puis produisit *Down by Law*, *Mystery Train* et *Night on Earth*. En 1991, il collabore avec un producteur français, Pascal Caucheteux (Why Not), pour produire *In The Soup* d'Alexander Rockwell. La même année, il travaille avec Gregg Araki sur *The Living End*. Plus tard, il mettra Araki et Andrea Sperling en contact avec Why Not (qui à son tour contactera UGC) pour produire *The Doom Generation* et *Nowhere*, du même Araki (actuellement en post-production). Stark est peut-être une des figures les plus originales de la production indépendante, un irréductible qui refuse farouchement de travailler avec Hollywood, qui déteste les imitations de Tarantino, et possède un génie pour les coproductions étrangères. « *Pour Jarmusch après* Stranger, *il était possible de trouver de l'argent en Allemagne, au Japon, en France… mais pour un premier film c'est impossible, le réalisateur ou moi-même devons y mettre nos fonds personnels, trouver des investisseurs privés, et la seule manière de s'en sortir c'est de maintenir les coûts à un niveau très bas.* » Il donne la meilleure définition de l'expression « no-budget film » : « *c'est un film pour lequel nombre de postes ne sont pas budgetés. Au lieu de prévoir de louer une caméra pour trente mille dollars, on essaie de l'avoir pour rien; on essaie d'obtenir tout gratuitement, sauf la pellicule et le labo* »[5].

Comme Munch, Nina Menkes est une des fortes personnalités du cinéma *no-budget* de la côte Ouest, avec un génie pour se faire offrir le maximum de biens et de services sur un tournage. Par ailleurs, tout en tournant en 35 millimètres, Nina Menkes est aussi son propre chef opérateur, processus difficile mais qu'elle juge essentiel pour préserver l'originalité de sa vision. La réalisatrice finança son dernier film, *The Bloody Child*, pour cent cinquante mille dollars obtenus grâce à plusieurs subventions dont la plus importante vient d'une nouvelle organisation de la chaîne publique américaine, ITVS[6].

The Bloody Child s'inspire d'un article paru dans la presse, racontant l'arrestation d'un Marine de retour de la Guerre du Golfe, découvert dans le désert californien du Mojave avec le corps sanglant de sa femme dans le coffre de sa voiture. Bénéficiant de la présence hypnotique de sa sœur Tinka, qui est son actrice principale, co-scénariste et co-monteuse depuis douze ans, la réalisatrice transforma ce fait divers tragique mais banal en une méditation obsessionnelle sur l'infiltration sourde de la violence dans le paysage américain. Presque abstraite, la structure du film, fondée sur la répétition, permet une communication fascinante et mystérieuse avec le monde intérieur de l'épouse assassinée, mais aussi avec le trouble que ressent une jeune femme capitaine de Marines (Tinka Menkes). Serge Daney avait remarqué que, par manque d'argent et de ressource, la meilleure chose qu'un cinéaste indépendant pouvait donner au spectateur, c'était l'image de son propre corps. Par sa sœur-actrice interposée, Nina Menkes opère une alchimie de cet ordre : « *Notre collaboration se situe à un niveau de complexité très profond, qui me permet d'explorer les zones les plus sombres de ma psyché. En jouant le rôle d'un Capitaine des Marines, en apparence* cool *mais écorchée vive, Tinka prend des risques sur le plan physique et moral.* »

On retrouve ce type de collaboration, où une actrice se consume littéralement sur l'écran, dans un autre *no-budget* film, *Without Air* de Neil Abramson, tourné en noir et blanc à Memphis, financé grâce aux cartes de crédit du cinéaste et de son producteur John Bick. Là, pour traduire une vision de cinéma, la chanteuse de blues Lauri Crook met sa vie à nu et la recrée sur l'écran : sa cohabitation avec un jeune musicien beau comme Mick Jagger, exigeant et jaloux comme un enfant, ses soirées passées à danser dans une boîte de strip-tease, ses nuits de défonce, de solitude, de semi-prostitution et puis les *jam sessions* dans les quartiers noirs de la ville, où, avec sa voix à la Janis Joplin, elle déverse sa peur et son mal de vivre dans la musique.

A minuit, en face du cinéma l'Egyptien, la foule faisait la queue pour *Hustler White*, le troisième film de Bruce LaBruce qui nous avait déjà ravis et étonnés par son mélange de kitsh gay et de pornographie underground avec *No Skin Off My Ass* et *Super 8 1/2*. Il a coréalisé *Hustler White* avec le photographe Rick Castro, qui depuis des années tire le portrait des hommes qui se prostituent sur Santa Monica Boulevard, cette antichambre un peu miteuse d'Hollywood. Travailler en binôme a permis à LaBruce de se libérer du caractère un peu brouillon de sa mise en scène et, plutôt que de refaire la star porno aux accès de crise existentielle, de jouer un rôle de composition fort réussi – celui d'un écrivain pète-sec qui s'amourache d'un jeune garçon du boulevard. *Hustler White* coûta moins de cinquante mille dollars. L'économie des films de LaBruce s'insère dans celle des films-cultes : projections de minuit, festivals du cinéma gay, préventes en Allemagne, en Angleterre et au Japon, avances d'une petite maison de distribution (Strand Releasing) spécialisée dans le cinéma gay, expérimental et d'auteur[7].

Si LaBruce éveille des échos de l'âge d'or de la Factory warholienne ou des premiers John Waters, l'économie des films de James Benning, cet authentique indépendant, chantre des grands espaces américains, relève d'un cinéma d'avant-garde

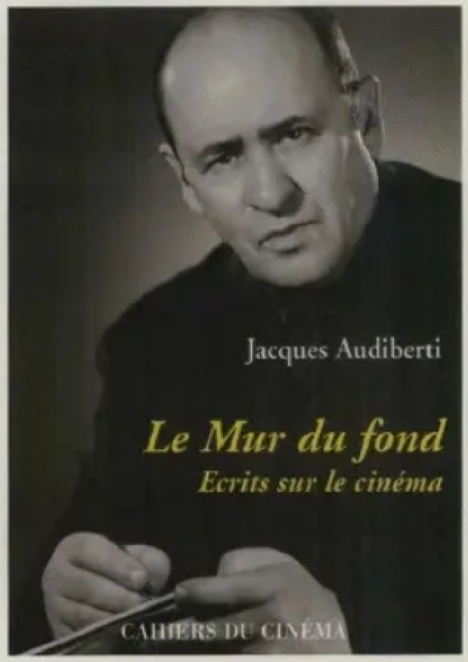
plus classique : celui de l'homme qui part seul avec sa caméra, et revient avec un film-poème qui exprime aussi bien l'essence du paysage filmé que l'état d'âme du cinéaste. Plus minimaliste que lyrique, Benning s'est imposé par la rigueur de ses compositions, le regard statique de sa caméra fixant sans complaisance une route déserte ou un visage menteur, la sécheresse de son trait n'excluant pas une émotion secrète, et un rapport amoureux au langage hérité de poètes de la *beat generation*. Son dernier film, *Deseret*, tourné pour moins de vingt mille dollars, évoque l'histoire tumultueuse de l'Utah au moyen d'extraits de presse du *New York Times*, de 1852 à nos jours. Juxtaposant un plan à chaque phrase, Benning capture en de longs plans statiques des paysages (déserts, plaines enneigées, rocs solitaires, routes vides, ruines, cimetières, arbres en fleurs) hantés par les traces d'une violence incessante, depuis les conflits opposant les Mormons au pouvoir fédéral, aux massacres d'Indiens aux tests nucléaires. Il y avait une sorte d'ironie dans la présence de *Deseret* à Sundance : voilà un film qui explore les contradictions de l'histoire de l'Utah (à laquelle la création de Sundance apporta un codicille imprévu) mais qui se retrouve cantonné – tout comme *The Bloody Child* – dans la petite section « Frontier ». De même, *Without Air*, cette exploration émouvante et originale de l'espace physique et mental d'une certaine modernité américaine se retrouvait, hors compétition, dans la section « American Spectrum ». La perte d'innocence de l'utopie jadis incarnée par l'Utah, telle que Benning la brosse dans *Deseret*, trouve ainsi son parallèle dans l'évolution de Sundance. Les Mormons sont entrés dans l'histoire comme un groupe de militants marginalisés et en rupture de ban. Deux cents ans plus tard, ils se sont intégrés, rangés au côté de la droite conservatrice, et gèrent des fortunes importantes, sans avoir néanmoins totalement perdu leur potentiel subversif. Sundance n'est sans doute plus un lieu « alternatif », mais demeure un forum où des films *no-budget* aussi originaux, disparates et complexes que *Girls Town*, *The Color of a Brisk and Leaping Day*, *The Bloody Child*, *Hustler White* et *Deseret* cohabitent avec des projets plus commerciaux tels que l'excellent *Big Night* de Stanley Tucci et Campbell Scott, ou le troublant documentaire *Paradise lost : The Child Murders at Robin Hood Hills* de Joe Berlinger et Bruce Sinofsky, ou encore l'expérience de cinéma interactif *The Psychic Detective* de John Sanborn et Michael Kaplan. La sélection de Sundance a prouvé cette année qu'en dépit ou à cause des pressions financières et commerciales qui s'exercent de toute part sur le festival (raréfaction des sources financières, crise au niveau de la distribution, etc.), le cinéma indépendant américain change et se régénère dans le paradoxe. ■

1. Les mécènes majeurs en provenance de « l'Industrie » sont le magazine *Entertainment Weekly*, Castle Rock Entertainment, Fox Searchlight Pictures, Miramax, New Line Cinema/Fine Line Features, Turner Original Production et United Talent Agency.
2. Voir *Cahiers* n°496 p. 11.
3. Society for Cutting Up Men, violent manifeste féministe et ironique.
4. Voir *Cahiers* n°492 p. 13.
5. Conséquence de la comptabilité *no-budget* : la plupart des producteurs et cinéastes interviewés pour cet article n'ont pas voulu rendre public le budget exact de leur film…
6. ITVS = Independant Television Service, fut créé en 1989 par le Congrès américain, pour encourager le développement d'œuvres originales et expérimentales. La création d'ITVS ne peut en rien compenser la fermeture d'American Playhouse (dont les films se situaient à un autre niveau de production, coûtant en gros dix fois plus cher). Par ailleurs, en raison du climat politique et de la compression du budget fédéral, le Congrès retire d'une main ce qu'il donne de l'autre, puisque les subventions de l'American Film Institute (AFI) et de la section cinéma du National Endowment for the arts (NEA) ont été récemment supprimées.
7. Strand Releasing, une des forces originales du paysage indépendant américain, distribue les films de Gregg Araki et de Nina Menkes, mais aussi d'André Téchiné, Manoel de Oliveira et Tsai Ming-Liang.

Pour la première fois rassemblés,
Les Ecrits sur le cinéma de Jacques Audiberti

Le Mur du fond
Près de 400 films, une centaine d'articles dans *Comœdia*, *La Parisienne*, les *Cahiers du cinéma*, *La Nouvelle Revue française*, *Arts*...
Sous l'inspiration de l'actualité du cinéma des années 40 et 50, Audiberti fut un enthousiaste et très original « critique de cinéma » ; il raconte, romance, mais va toujours à l'essentiel, au plus près des acteurs, et surtout des comédiennes.

« *Chaque fois que tournant un film, l'occasion m'est donnée de montrer plusieurs comportements masculins à l'égard des femmes, je demande à l'un de mes acteurs de s'imprégner d'Audiberti pour qui les femmes étaient magiques* », écrivait François Truffaut.



Edition établie par Michel Giroud et Jérôme Prieur
450 pages, 30 photos, 180 F.